

BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

TOMO LXXXV · CUADERNOS CCXCI-CCXCII
ENERO-DICIEMBRE DE 2005



ESCENARIO Y PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO CERVANTINO (ALGUNAS NOTAS)

LA OBSESIÓN TEATRAL DE CERVANTES

SEGURAMENTE habla el mismo Cervantes por boca de don Quijote cuando en el capítulo 11 de la Segunda Parte (aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte) dice el hidalgo manchego: "desde mochacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula". A los aspectos propiamente escénicos de la representación teatral prestó siempre Cervantes una atención meticulosa. De las principales cuestiones que evoca en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* son los medios escénicos y habilidades de los actores en su microhistoria del teatro desde el insigne Lope de Rueda: los pellicos y barbas, cabelleras y cayados que constituyan el vestuario y adorno de las primeras rudimentarias compañías, la manta vieja de decorado, la invención del hueco del teatro y de las tramoyas, con todas esas "nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas" que imaginó el tal Navarro, de Toledo, etc.

No viene al caso recordar las frecuentes observaciones sobre teoría y práctica teatral diseminadas por toda la obra cervantina¹, ni su enfrentamiento a la fórmula de Lope de Vega, quien se alzó sin rival posible con la monarquía cómica... Sobre el teatro de Cervantes se ha escrito bastante en los últimos tiempos, sobre todo desde el estudio, ya clásico, de Canavaggio (1997), que me parece es la primera reivindicación sistemática de la dramaturgia cervantina, pero tampoco me compete ahora este examen, para el que remito a los estudiosos que se han ocupado del teatro de Cervantes (Cotarelo, 1915; Marrast, 1957; Casaldueiro, 1974; Friedman, 1981; Zimic, 1992; Canavaggio, 1997; González Maestro, 2000...): lo que intentaré, de modo parcial y provisional, es un acercamiento a los aspectos propiamente escénicos de este teatro, la composición de sus espacios, y algunos detalles significativos de su puesta en escena.

¹ Ver el volumen 20 de *Cuadernos de Teatro Clásico*, *El teatro según Cervantes*, con una completa selección de textos de Cervantes relativos a este asunto, precedida de una documentada introducción de Rey Hazas. El volumen incluye pasajes del teatro cervantino con didascalias interesantes relativas a diversos aspectos de la puesta en escena, que permitirán completar los ejemplos parciales que citaré en mi aproximación.

Cualquier lector del teatro de Cervantes advierte la preocupación y meticulosidad con que propone los detalles de la puesta en escena: vestido, gestualidad, movimientos, música..., rasgo que no ha escapado a los estudiosos, que subrayan esta inclinación de la dramaturgia cervantina, como hace Canavaggio: "L'intérêt porté par Cervantès aus conditions concrètes de la représentation a été relevé par tous les spécialistes" (1997: 308-309). En lo que sigue intentaré una visión aproximada de este aspecto en la obra dramática de Cervantes, que citaré por la edición de *Teatro completo* de F. Sevilla y A. Rey Hazas.

ESPACIOS DRAMÁTICOS Y ESPACIOS ESCÉNICOS EN EL TEATRO DE CERVANTES. CUESTIONES GENERALES DE LA PUESTA EN ESCENA

Antes de entrar en el análisis de los medios escénicos conviene trazar algunas observaciones sobre los espacios del teatro cervantino, en los que se desarrollan las acciones y actúan los personajes.

Canavaggio (1977: 308-335) ha puesto de relieve un aspecto que considera característico del teatro de Cervantes y crucial en la consideración de sus dimensiones escénicas, y es el hecho bien conocido de que el núcleo de las piezas teatrales que conocemos hoy de Cervantes no fueron representadas. Hablaríamos entonces de una teatralidad "virtual". Esto es cierto, pero creo que no separa al teatro de Cervantes del de cualquier otro: cada representación de una obra es única, y salvo que se analice en concreto una representación determinada, todas las aproximaciones que puedan hacerse a la "teatralidad" de una obra suelen tener en cuenta, más que las realidades, las virtualidades de una representación "típica" ideal en un escenario igualmente "ideal" (no por eso, desde luego, arbitrario, pues está evocado en las didascalias implícitas y explícitas). No me preocuparé, por tanto, de esta circunstancia de la no representación del teatro de Cervantes.

La práctica totalidad de las comedias y entremeses está concebida para el espacio habitual del teatro áureo: el corral de comedias, con sus dos puertas y hueco central, nueve huecos delimitados por pies derechos y corredores, cubiertos por las cortinas o paño, vestuarios, foso, las tramoyas habituales, etc. Los juegos de alturas abundan en las comedias con elementos bélicos o de cautiverio (murallas y torres de *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *Numancia*...; montañas de *La casa de los celos*...); hay mención a las dos puertas en *La casa de los celos* (p. 182); se corre la cortina (uso de las apariencias) en la misma comedia (p. 184), y en *Los baños de Argel* (p. 275, donde se descubre el tálamo y "Ciérrase la cortina del tála-

mo"); se usa el foso con sus aberturas de escotillones y el mecanismo del bofetón en *Numancia, La casa de los celos*...

Canavaggio advierte, sin embargo, una utilización original de este espacio por parte de Cervantes (no tan aristotélico como se ha dicho a veces), quien exploraría el escenario múltiple en una evolución que iría de la mayor complicación escénica al despojamiento y abstracción, en un proceso de restricción artística en el que "il renonce définitivement aux possibilités multiples offertes par la scène du corral" (Canavaggio, 1977: 315). Habría comedias de espacio complejo (*Numancia, La casa de los celos*) y otras de espacio simple (*El laberinto de amor, La entretenida*). Los *tratos de Argel*, por ejemplo, mostraría un espacio neutro, reducible a un único escenario en el que los cambios de decorado consistirían esencialmente en entradas y salidas de personajes que marcan el lugar de la acción con la ayuda del vestuario y las referencias textuales. En *Numancia* se halla, en cambio, una pluralidad de lugares (campamento romano/ciudad) con alternancias de espacios y decorados...

Creo que conviene hacer una precisión, distinguiendo el espacio dramático y el escénico. Cervantes puede mostrar, sin duda, originalidad en sus usos, pero me parece útil apuntar esta distinción, porque algunos comentarios de Canavaggio en los que habla de "espacio escénico" atañen realmente al "espacio dramático" y es una distinción importante en lo que se refiere a los mecanismos de la puesta en escena.

Es evidente que no hay modalidad literaria en la que el espacio resulte tan crucial como en el teatro. Si los textos narrativos o líricos pueden ofrecer diversos modos de espacialización, solo el texto de teatro "necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes", como recuerda Ubersfeld (1989: 108). La creación de los espacios teatrales involucra la posible realización escénica (material) de las didascalias explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático.

En este sentido basaré mis observaciones en la distinción de "espacio dramático" y "espacio escénico", que sobre propuestas de Pavis (1985: 276-77) ha aplicado excelentemente Vitse (1985: 8-9): por espacio dramático

se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...] este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes.

El espacio escénico, en cambio,

designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significativo de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones cir-

cunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del "autor" o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito.

Es cosa muy diferente que los espacios múltiples del teatro cervantino sean dramáticos o escénicos: en el primer caso la "complejidad" pertenece al dominio de la evocación verbal; en el segundo a la estricta realización material en un escenario. Muchos espacios del teatro cervantino no tienen por qué traducirse necesariamente en materialidad escénica; pueden mantenerse en su dimensión de espacios dramáticos convocados por la palabra y algunos objetos simbólicos. En este sentido el despojamiento que advierte Canavaggio no obedecería tanto a un proceso de abstracción y renuncia, como a una adaptación de cada género de comedia a sus espacios dramáticos propios y a la distancia (que se da en absolutamente todo el teatro aurisecular) entre un espacio dramático cualquiera y su realización escénica. Dicho de otro modo: no tendría que haber en *Numancia* un escenario múltiple (podría haberlo en alguna representación), sino un espacio dramático múltiple representado en el corral sin necesidad de decorados elaborados ni especiales adornos: la palabra evoca los lugares de la acción. Lo mismo pasaría con todas las comedias, incluida *La casa de los celos*, que exige alguna escenografía más compleja, pero que dispone también de los amplios recursos del decorado verbal y la ticoscopia.

De esta manera, es posible que todas las comedias de Cervantes pudieran haber tenido (que no la tuvieron) una representación más "despojada" de lo que parece. Es destacable, con todo, la intensidad de las concepciones cervantinas, atentas a los menores detalles, en búsqueda de la verosimilitud y de la visualidad espectacular que apuntan precisamente a un gusto muy marcado por lo "teatral". Baste poner como ejemplos iniciales la aparición de Alimuzel (*El gallardo español*, pp. 20-21), de quien se describe en el texto la adarga blanca, el alfanje, la lanza con bandereta de seguro y el "bonete con plumas adornado", antes de que la acotación indique que "*Entra Alimuzel a caballo, con lanza y adarga*". Este caballo es un caballo vivo (otros ejemplos del recurso menciona Ruano, 2000: 271-84), que recorre una zona del patio sin subir al tablado: en una escena posterior, cuando el criado Cebrián ata a una palma el fuerte alazán, parece que estamos ya ante un caso de ticoscopia y decorado verbal. Ticoscópica sin duda es la descripción de la armada turca que se acerca a las fortificaciones de Orán y que ofrecen al público el Conde de Alcaudete y Guzmán desde la muralla (*El gallardo español*, p. 84), o la de los seis mil soldados de a pie y a caballo que acompañan al Gran Turco en *La gran sultana* (p. 375). En todos estos y otros muchos casos intenta Cervantes comunicar una impresión de verosimilitud, que es una de sus grandes preocupaciones: un soldado sale cargado de despojos, un cautivo con sus cadenas, otro con un barril de agua... Vestidos, objetos, armas, se precisan con cuidado: en

Numancia los romanos han de ir "armados a la antigua, sin arcabuces" (p. 921), pero en *El gallardo español* salen soldados "con sus arcabuces" (p. 64)..., etc.

Esta verosimilitud de precisión documental se comprende bien en las comedias de tipo "histórico" (historia antigua, como *Numancia*; historia o crónica de sucesos coetáneos como en las comedias de cautiverio y guerra), pero plantea ciertas dificultades al aplicarla a otra clase de piezas donde lo maravilloso (maravilloso cristiano como el milagro, maravilloso fantástico como la magia) tiene un papel crucial.

En efecto, el mismo que por boca del cura y el canónigo (*Quijote*, I, 48) criticaba los disparates de las comedias de santos, ofrece apariciones de demonios (uno en forma de oso, otro más galán...) y almas sacadas del purgatorio en *El rufián dichoso*; y esqueletos andantes, demonios inquietos, sátiros y salvajes, llamas del subsuelo y nubes volantes, con bocas de serpientes en *La casa de los celos*... Apunta Canavaggio que Cervantes reduce el uso de los elementos maravillosos y el de la tramoya a lo imprescindible. Pero ¿qué es lo imprescindible en la tramoya? La presencia de lo maravilloso se da en cuatro comedias de Cervantes: la proporción es más o menos como si se diera en unas doscientas de Lope. No me parece pequeña.

Cervantes en realidad gusta de lo fantástico y maravilloso, pero tiene que conciliarlo con lo verosímil. Creo que tal conciliación supone diversos límites del concepto de lo verosímil, límites relacionados con el género de comedia: lo que es verosímil en una comedia fantástica como *La casa de los celos*, no lo sería en una de capa y espada (más o menos) como *La entretenida*. Por si acaso, en la comedia de santos insiste en la verdad de los hechos (no saca milagros falsos), y en la de fantasía se inclina hacia la alegorización, lo que permite interpretar ciertas visiones como manifestación de "las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma" (Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*).

Imperativos de la verosimilitud, pues, e inclinación a la espectacularidad marcan, a mi juicio, el uso de los espacios (dramáticos y escénicos) y de los medios de la puesta en escena de Cervantes.

Para la observación de estos medios puede servir de guía el esquema de Kowzan (1969: 52), quien distingue trece sistemas de signos: unos pertenecientes al actor: palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (apariciencia externa del actor); y otros fuera del actor: accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonidos.

El cuadro de Kowzan admite algunas precisiones, pero su utilidad práctica suele ser generalmente admitida (Díez Borque, 1975; Urrutia, 1975; Tordera, 1978; Kulenovic, 1979).

Para el teatro de Cervantes, en el vestuario (y la variante del disfraz), objetos, efectos sonoros y música, maquillaje, gestualidad y prosémica, etc. hallamos siempre este esfuerzo del detalle verosímil (y hasta documental), y el colorista, la fun-

cionalidad de la música en la creación de ambientes (delimitación del espacio dramático y escénico), la gestualidad simbólica, la espectacularidad del conjunto... No son elementos que puedan, por otra parte, analizarse de manera autónoma, sino integrados *a)* en su género o especie dramática y *b)* en la serie de efectos dentro de una misma comedia, esto es, en su función estructural.

Si, como indica Canavaggio (1977: 326), "la fonctionnalité croissante du jeu scénique apparaît dans comme la condition première de son expressivité", es preciso analizar esta expresividad sin perder de vista el tipo de comedia y la categoría de los medios escénicos que privilegian unos u otros géneros.

En los apartados siguientes intentaré ejemplificar distintos mecanismos de la puesta en escena, según una distinción (tentativa) de áreas o géneros dramáticos cultivados por Cervantes.

LOS MEDIOS ESCÉNICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ENREDO: EL DISFRAZ

En comedias como *El laberinto de amor* o *La entretenida*, el espacio escénico y decorado no son demasiado importantes. La trama enredada, la intriga, las marañas (sin entrar ahora en sus posibles valoraciones lúdicas o moralizantes) constituyen la base de las mismas, como revela el epílogo de *El laberinto de amor*:

Estas son, ¡oh amor!, en fin
tus disparates y hazañas,
y aquí acaban las marañas
tuyas, que no tienen fin (p. 542).

En *El laberinto de amor* el espacio dramático incluye una calle o plaza de Novara, salas del palacio del Duque Federico, camino en medio del campo por donde van Porcia y Julia y unos cazadores que siguen a la caza, una cárcel... Todos estos espacios se pueden representar en un escenario convencional de corral sin más apoyo que el texto y el vestido de los personajes (que a menudo van de camino, indicando el lugar de la acción).

En cambio es fundamental el vestuario, en especial en su uso de disfraz. Aurelio González (1988: 584) señala que en las comedias usa Cervantes el disfraz en cuatro formas:

- 1) mujer vestida de hombre;
- 2) hombre vestido de mujer;

- 3) disfraz que cambia la actividad del personaje;
- 4) disfraz que permite la sustitución de un personaje.

Algunos casos de menor entidad se dan en ciertas comedias donde es importante la ocultación de la personalidad, como en varios episodios de las de cautivos: en *El gallardo español* Margarita anda por Orán, buscando a su amante, disfrazada de hombre, y don Fernando se disfraza de moro para cumplir una hazaña que se ha propuesto. En *La gran sultana*, Lamberto se hace pasar por una doncella mora llamada Zelinda, con disfraz femenino... Al hallarse en el harén del sultán queda sometido a situaciones arriesgadas, a menudo de cariz cómico.

Pero donde hallamos un verdadero recital de disfraces es en *El laberinto de amor*. Para conseguir sus objetivos amorosos en el marco de una historia de ardides y relaciones cruzadas, de deseos conflictivos y obstáculos varios (decisiones paternas, rivalidades, etc.) los protagonistas de esta laberíntica trama acuden al disfraz: en las primeras escenas el Duque Anastasio sale a escena "*en hábito de labrador*" (p. 458), y Julia y Porcia, huidas de su casa, de pastorcillos con pellicos (p. 464). El disfraz no radica solo en el vestido, sino que precisa de una actuación acorde con él. Por eso Porcia da consejos a Julia (alias Rutilio) de cómo tiene que desempeñar su papel para salir del ciego laberinto en que la ha metido amor cruel:

Muestra ser varón en todo,
no te descuides acaso,
algo más alarga el paso
y huella de aqueste modo.
A la voz da más aliento;
no salga tan delicada;
no estés encogida en nada (p. 466).

Más tarde piensan mudar de vestido y tomar la figura de pajes. Las encontraremos con traje de estudiantes, de camino, y más adelante, en efecto, de pajes (p. 496). Manfredo, duque de Rosena, también participa en el juego, bajo el disfraz de estudiante.

Algunos lances rizan el rizo: Anastasio pide a Porcia (a quien cree hombre porque la conoce en disfraz de paje) que se disfraze de mujer para averiguar la verdad que atañe a Rosamira. Porcia se viste entonces de labradora y sale a escena con un canastillo de flores y fruta. Al poder del amor y sus enredos atribuye la misma Porcia todas estas mutaciones:

Primeramente pastor
me hiciste, luego estudiante,
y andando un poco adelante
me volviste en labrador... (p. 502).

Otra modalidad más inserta en un episodio de explotación espectacular: obligada Rosamira a someterse a una ordalía que demuestre su inocencia o culpabilidad, trueca en la cárcel sus vestiduras con Porcia, y es ésta la conducida al lugar del juicio y desaffo. La concepción visual de Cervantes se muestra aquí en toda su nitidez, al hacer que el personaje lleve un manto de dos colores simbólicos (negro y verde), y que el acompañamiento vaya vestido igualmente, mitad de luto y mitad de fiesta. A la ceremonia asisten Dagoberto y Rosamira disfrazados ahora de peregrinos embozados: la acotación pertinente dará idea, mejor que cualquier comentario, del efecto perseguido por Cervantes ("*que será un extraño espectáculo*"):

Sale Porcia cubierta con el manto que le dio el carcelero, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el verdugo al lado izquierdo, desenvainado el cuchillo, y al diestro el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo; siéntase Porcia cubierta, en un asiento alto, que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre, entran asimismo Dagoberto y Rosamira, como peregrinos embozados (p. 533).

Sean todos estos disfraces y trueques una ingeniosa industria provocada por el amor —inventor de quimeras, como dirá más tarde Tirso de Molina—; sean expresión de un mundo confuso de mentiras y errores de los personajes; tengan una lectura lúdica o moral, de entretenimiento o alegórica (según discute Zimic, 1991: 205-20), lo que ahora me interesa subrayar es que sin el mecanismo del disfraz no es posible llevar adelante esta trama.

Los ejemplos de *La entretenida* añaden poco a los vistos. Cardenio y Torrente se disfrazan de peregrinos, y antes Cardenio se ha disfrazado de estudiante con sotana y manto, asumiendo una identidad falsa para conseguir a Marcela, pero el recurso principal del enredo es la confusión de personas a causa de los nombres coincidentes en dos damas, hermana y amada de don Antonio (las dos se llaman Marcela), lo que produce lances cómicos al pensar Marcela (la hermana) que su hermano se siente atraído incestuosamente por ella.

Diferente es el caso de Pedro de Urdemalas. Aquí la abundancia de disfraces obedece a una estructura de burlas folklóricas y al exhibicionismo histriónico del protagonista, que acabará dedicándose al oficio de actor, único que le permite representar infinidad de personajes. Pedro manifiesta su virtuosismo proteico saliendo de mozo de labrador, ciego, gitano, ermitaño, estudiante...

Pedro de Urdemalas en hábito de mozo de labrador (p. 633).

Salen dos ciegos, y el uno Pedro de Urdemalas (p. 670).

Entra Pedro, ya como gitano (p. 676).

Entran Maldonado y Pedro, de ermitaño (p. 682).

Sale Pedro como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anejo llenos de arena en las mangas (p. 692).

Sale Pedro de Urdemalas, con manteo y bonete, como estudiante (p. 706).

Transformismo que en el propio discurso verbal pondera el protagonista:

¡Válgame Dios, qué de trajes
he mudado y qué de oficios,
qué de varios ejercicios,
qué de exquisitos lenguajes! (p. 706).

Como señala González (1998: 587):

Los sucesivos cambios de apariencia son los que permiten que la obra discurra por un derrotero claramente folclórico y rústico que es la esencia de esta comedia, es el engaño que cuenta con la complicidad del público que identifica a un personaje ya codificado con anterioridad y que tiene por lo tanto un comportamiento absolutamente previsible.

En el conjunto de su teatro explota, pues, Cervantes el recurso del disfraz con gran variedad de funciones y lo hallamos de manera privilegiada en las comedias de enredo, en el que la ocultación de la personalidad es fuente básica de la trama.

LA CREACIÓN DE AMBIENTES: DE LA VEROSIMILITUD A LO PINTORESCO

Si se observan las comedias de cautiverio o de ambiente moro (*El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *El trato de Argel*, *La gran sultana*), que constituyen una parte apreciable y bastante definida de la producción dramática cervantina, se hallará ejemplificada de un modo excelente la doble tendencia que he venido señalando, hacia la verosimilitud y hacia la espectacularidad de tonos brillantes, coloridos y hasta pintorescos.

En la vía hacia la primera Cervantes pretende construir un ambiente bien documentado, conocido de primera mano por su experiencia de cautiverio: en las escenas de asedio, por ejemplo, precisa meticulosamente hasta los movimientos de los actores, y no se olvida de requerir el acompañamiento sonoro (música, tambores, clarines, grito y leíles), que es otro medio muy eficaz de evocar el ambiente pretendido:

Tócase arma; salen a la muralla el conde y Guzmán... Suena mucha vocería de Li li li y atambores (El gallardo español, p. 91).

Embisten, anda la grita; lleva Alimuzel una escala; sube por ella y otro moro por otra; deciendo al moro Buitrago y don Fernando ase a Alimuzel y derribale, pelea con otros y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo miran Azán, el Cuco y el Alabez lo que pasa (El gallardo español, p. 96).

Obsérvese la mención de las escalas, y luego el alquitrán y las alcancías arrojadizas, o la especificación de toques militares (al arma, y después toque de retirada...).

En *Los baños de Argel* se documenta un amplio repertorio de medios escénicos: uso de las alturas significando las murallas (con posibles telas pintadas o simplemente haciendo que un corredor simbolice por medio de la designación verbal una fortificación), vocería y grita, etc.:

Suena dentro vocería de moros; enciéndense hachos, pónese fuego al lugar, sale un viejo a la muralla medio desnudo (p. 190).

Los castigos y otras prácticas habituales de este universo de la cautividad responden a ese prurito de verdad histórica que manifiesta Cervantes, además de desempeñar una importante función patética: recordaré los palos que un guardián propina a un cristiano o el cristiano que sale "*atadas las orejas con un paño sangriento, como que las trae cortadas*" (*El gallardo español*, pp. 198, 206).

La atención al traje de cautivo cumple con el doble objetivo, pues responde detalladamente a los datos de la realidad y ofrece un cromatismo llamativo (Cotarelo lo describe en su estudio, 1915:185) y espectacular:

Salen don Lope y Vivanco, cautivos, con sus cadenas a los pies (p. 198).

Y semejante explotación de lo visual tiene el vestido a la turquesca que llevan Juanico y Francisco en la misma comedia (p. 231), o las almalafas blancas de Zara y Alima y los vestidos de moras de Costanza y la señora Catalina (p. 238).

Todos los recursos de la espectacularidad se alían en las escenas de ceremonias o fiestas, que constituyen espacios dominados por la dimensión escénica, poblados de música y danzas, a menudo en organizaciones coreográficas, y reproducción de costumbres más o menos exóticas. La boda de *Los baños de Argel* se prepara con todo cuidado, como precisa la acotación pertinente (pp. 268-69):

Aquí ha de salir la boda desta manera: Alima, con un velo delante del rostro, en lugar de Zara, llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré...

Más adelante (pp. 274-75) la escena festiva se subraya aún más al disponerla en modo de apariencia que se ofrece al espectador al descorrerse una cortina detrás de la cual se ha dispuesto el tálamo:

Descúbrese un tálamo donde ha de estar Alima, cubierta el rostro con el velo; danzan la danza de la morisca; haya hachas; estenlo mirando don Lope y Vivanco, y en acabando la danza entran dos moros... Éntranse todos y ciérrase la cortina del tálamo...

Otro tipo de escena ceremonial es la audiencia del Gran Turco con que se abre *La gran sultana*:

Salen Salec, turco, y Roberto, vestido a lo griego, y detrás dellos un aldrabe vestido de un alquicel; tray en una lanza muchas estopas y en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano... (p. 373).

Se advertirá que tras la acotación se sigue la glosa verbal que completa algunas informaciones y sobre todo da sentido a la composición visual que se ofrece por ostensión:

ROBERTO. Mas ¿qué fantasma es esta que se ofrece coronada de estopas media lanza?

SALEC. Alárame en el traje me parece.
Tienen aquí los pobres esta usanza
cuando alguno a pedir justicia viene:
[...]
de una caña y estopas se previene
y cuando el Turco pasa enciende fuego,
a cuyo resplandor él se detiene;
pide justicia a voces, dale luego
lugar la guarda, y el pobre como jara
arremete turbado y sin sosiego
y en la punta y remate de una vara
al gran señor su memorial presenta (p. 373).

Acto seguido aparece el cortejo del Sultán, que abunda en nuevos aspectos teatrales:

Entra a este instante el Gran Turco con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un paje vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del Turco van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el Turco les da (p. 374).

No es esta la única ceremonia que explota las dimensiones espectaculares del vestido, posturas, músicas y objetos: recordaré solo en esta misma comedia la audiencia del Sultán al embajador de Persia (pp. 388-89 y 401-402) que privilegia los motivos de la grandeza y solemnidad que pertenecen al Sultán, sin perder de vista la reproducción de detalles verosímiles:

Parece el Gran Turco detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro bajaes ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el embajador de Persia y al entrar le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos del brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el Gran Turco; mientras esto se hace pueden sonar chirimías...

O la fiesta a la cristianesca cerca del final de la obra, muy cumplidamente precisada en acotaciones y textos:

Éntranse y la Sultana se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos músicos y Madrigal con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borcegués negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas. Madrigal traiga unas sonajas y los demás sus guitarras (p. 431). [...] Sale Mamí a poner un estrado con otros dos o tres garzones; tienden una alfombra turca, con cinco o seis almohadas de terciopelo de color (p. 435). [...] Levántase la Sultana a bailar y ensáyese este baile bien (p. 440).

Como se ve, hasta el color de los borcegués indica Cervantes, e insiste en que se ensayen bien los bailes. Siempre se interesa por la perfección de la puesta en escena, y aprecia grandemente el efectismo espectacular de ciertos pasos: porque resultan más verosímiles cuanto más detallados sin duda, pero también porque le fascina la realización "lo más bizarra" posible. Esto, me parece, es lo que revelan otros pasajes como las hechicerías de Fátima en *El trato de Argel* (p. 885), en las que la bruja subraya cada uno de los elementos gestuales o de los objetos mágicos que considera necesarios para la composición de una escena de conjuro, admirable y estupenda para los espectadores, pero extraña a la economía de la trama; adviértase la riqueza de las didascalías implícitas (p. 884):

El cabello dorado al aire suelto
tiene de estar, y el cuerpo desceñido,
descalzo el pie derecho, el rostro vuelto
al mar adonde el sol se ha zabullido;
al brazo este sartal será revuelto
de las piedras preñadas que en el nido
del águila se hallan, y esta cuerda
con mi intención la virtud suya acuerda.

Aquestas cinco cañas, que cortadas
fueron en luna llena por mi mano,
en esta misma forma acomodadas,
lo que quiero harán fácil y llano;
también estas cabezas, arrancadas
del jáculo, serpiente, en el verano
ardiente allá en la Libia, me aprovechan,
y aun estos granos si en el suelo se echan.
[...]

Esta figura, que de cera es hecha,
en el nombre de Aurelio fabricada,
será con blanda mano y dura flecha,
por medio el corazón atravesada.

Al demonio invocado no le queda más remedio que asomar por el escotillón... Pero el mundo de apariciones fantásticas, de magia y de (relativa) tramoya corresponde a otro género representado en *La casa de los celos*.

FANTASÍAS Y MARAVILLAS EN EL ESCENARIO. ALEGORÍAS Y EMBLEMAS

La comedia que mayor abundancia escénica muestra es sin duda *La casa de los celos*, en palabras de Cotarelo (1915: 55):

verdadera obra de magia, llena de apariencias y tramoyas [...] hay en ella sátiros, salvajes, demonios y sombras; hablan los espíritus; oyense músicas misteriosas, crujen cadenas, quéjanse invisibles seres, levántanse llamas; bajan nubes y Malgesí surge de la boca de una disforme serpiente...

En una obra de tema orlandiano, que no destaca por su coherencia argumental, con su mezcla de dioses paganos, alegorías morales, dimensiones emblemáticas, elementos pastoriles y otros muchos ingredientes, pero que probablemente divirtió a Cervantes y satisfizo su mencionada tendencia a los efectos "bizarros", comedia en fin "de efectos escénicos en la cual la música, la utilería y demás elementos como el canto o el vestuario desempeñan un papel muy importante" (González, 2001: 159).

La primera escena de gran espectáculo (p. 113) es la aparición de la bella Angélica (mientras Malgesí y un demonio que ha salido por el escotillón quedan al margen del tablado). Angélica cruza por el patio, a caballo "lo más ricamente

vestida que ser pudiere", conducida por dos salvajes vestidos de hiedra o cáñamo teñido de verde. Detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa que lleva un "rico cofrecillo y una perrilla de falda". Todo este aparato da una vuelta al patio, hasta que los salvajes apean a Angélica.

Abundan las referencias al espacio del bosque, a la oscuridad del atardecer, a la montaña y a los árboles: el grado de realización escénica de este espacio dramático, naturalmente, puede ser variable, pero los efectos admirables han de representarse; el padrón de Merlín "*ha de ser un mármol jaspeado que se pueda abrir y cerrar*", porque de él ha de salir a su tiempo un esqueleto; por el escotillón surgen llamas en distintas oportunidades, y una de las aberturas o grutas preparadas en el escenario tiene la forma de una boca de sierpe disforme, por la que ha de poder salir Malgesí entre crujidos de cadenas y suspiros melancólicos. El texto (p. 144) ofrece varias didascalias relativas a este abertura escénica:

¡Válgame Dios! ¿Qué ruido
es este que suena extraño?
¿Estoy despierto o dormido?
¿Engáñome o no me engaño?
Otra vez llega al oído.
De entre estas hojas entiendo
que sale el horrible estruendo.
Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa,
terrible y extraña cosa,
es aquesta que estoy viendo?
Mientras más vomitas llamas,
boca horrenda o cueva oscura,
más me incitas y me inflamas.

La principal de las tramoyas es el bofetón, que no siempre se describe bien en los estudios sobre teatro aurisecular y sobre el que da algunos detalles y comenta ejemplos Ruano (2000: 262-65). En esencia es un torno que gira ocultando a la vista del espectador una persona u objeto, y exhibiendo otros dispuestos en otra de las caras del torno. Cervantes es muy aficionado al bofetón, lo que a mi juicio muestra un estadio rudimentario de explotación tramoyera, porque es un mecanismo demasíadamente ingenuo. En *La casa de los celos* se usa repetidamente:

Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra (p. 155).

Aparece otra vez Angélica, y huye a la tramoya, y vuélvese, y parece la Buena Fama, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores y una trompeta (p. 158).

Retrase Ferraguto, y, puesto en la tramoya, al tirarle Roldán una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella Angélica, y Roldán, echándose a los pies della; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los sátiros, y hállase Roldán abrazado con sus pies (p. 173).

Otra clase de tramoya es la nube volante:

Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen luego el emperador Carlomagno y Galalón, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó Marfisa (p. 183).

Parece un Ángel en una nube volante (p. 185).

Es digna de destacar la dimensión emblemática de muchos efectos de esta comedia, que he comentado en otro lugar (Arellano, 1997).

Algunas ocurrencias son muy simples, como el gesto de estrecharse la mano Roldán y Reinaldos como signo de concordia (p. 112), que responde en realidad a una inspiración emblemática: Horozco, I, fol. 39: "Las dos manos juntas, sabida cosa es que significaban la concordia, y éstas se traían figuradas y se enviaban de una parte a otra cuando querían concordia"...

Otras composiciones más importantes implican a actores, escenografía, elementos de vestuario y hasta animales para componer un conjunto de extraordinario valor visual. La aparición de Marfisa (p. 130) incluye además de la composición escénica global, un verdadero emblema pintado sobre su escudo: "*trae por timbre una ave fénix y una águila blanca pintada en el escudo*", animales cuyo sentido explica el propio texto (vv. 887 y ss.):

Y advierte que contigo
llevas a la sin par sola Marfisa,
que en señas y testigo
de que es única en el mundo, la divisa
trae de aquella ave nueva
que en el fuego la vida se renueva...

Sobre el fénix y su resurrección de las cenizas en que él mismo se quema, los testimonios serían innumerables. Y en cuanto al águila, es igualmente conocida. Ferrer de Valdecebro es quien más largamente ha escrito sobre el águila en su Libro Primero de *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*, donde la califica de "la reina de las aves y princesa coronada de los vientos, pájaro el más noble y generoso de cuantos viven en la esfera clara y transparente de los aires". De esa nobleza procede su valor heráldico que explota Marfisa en su escudo. Para el sentido de pureza del color blanco no hace falta mayor documentación.

La cueva de los celos desempeña un papel importantísimo en la escenografía de una pieza cuyo título alude a ella. Cervantes compone de nuevo un emblema característico, cuajado de elementos simbólicos, que se detallan en las didascalias implícitas y explícitas; toda la apariencia de la cueva es una boca de sierpe (símbolo de los celos), según ya he comentado.

El poder del amor se expresa otra vez por medio de un emblema escénico: el del carro de Venus tirado de los leones de la montaña (p. 147). El emblema 105 de Alciato "Potentissimus affectus amor" representa este poder en el grabado de un carro cuyo auriga es Cupido, tirado por dos leones, enseñanza que Daza Pinciano comenta:

La fuerza del león tiene vencida
amor, si no es de amor jamás vencido,
que a solo amor ser quiso Amor rendido
a quien no hay cosa que no esté rendida.

El propio Cupido sale a escena encarnado en un actor que trae varias discrepancias respecto del modelo arquetípico, sobre todo la de ir vestido, por decencia, obviamente: "*el dios Cupido, vestido, y con alas, flechas y arco desarmado*" (p. 148). Pero como el texto pronunciado por Venus comenta de nuevo (vv. 1439 y ss.), viene además sin la venda en los ojos, y con el arco desarmado, y sin aljaba:

¿No me dirás, hijo amado,
si es invención de provecho
andar en traje no usado
y el arco roto y deshecho?
¿Quién te le rompió? ¿Y quién pudo
cubrir tu cuerpo desnudo
que su libertad mostraba?
¿Quién te ha quitado el aljaba
y la venda?

La respuesta se mantiene en el universo emblemático también: es el Interés quien ha hecho todo esto a Cupido, según reflejan emblemas como el de Corrozet "Amour vaincu par argent", recogido por Henkel y Schöne (1976: 1762).

Cupido es uno más de la serie de personajes alegóricos que actúan en *La casa de los celos*: Temor, Celos, Sospecha, Desesperación, Buena Fama, Mala Fama y Castilla. Todos con sus atributos, colores, etc. (pp. 144 y ss.):

Temor... con una tunicela parda ceñida con culebras...

Sospecha, con una tunicela de varias colores...

Curiosidad... con cien ojos en la frente...

Con una sogá a la garganta y una daga desenvainada en la mano sale la Desesperación... los Celos ... con una tunicela azul pintadas en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul...

y más adelante (pp. 155-56 y 178) la Mala y Buena Fama, y Castilla:

parece la Mala Fama... con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra...

parece la Buena Fama, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas en varios colores y una trompeta...

Sale por el hueco del teatro Castilla, con un león en la una mano y en la otra un castillo...

No me extenderé en recordar el valor del color negro o el blanco, el sentido heráldico del león y el castillo en las armas del reino castellano, o el valor connotativo del azul 'celos' (por el mismo sonido de la palabra, explica Horozco, I, fol. 101). La Buena y Mala Famas las describe Ripa (396-97) en términos parecidos a como salen en Cervantes:

Mujer con una trompa en la derecha [...] una cadena de oro [...] alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo [...] Mujer que lleva un vestido sobre el que aparecen pintadas ciertas negras figurillas, como angelotes de alas negras, llevando además una trompa en la mano.

Sí insistiré en el valor estructural de las explicaciones que el texto dramático da a estas figuras, exactamente a una glosa de emblema:

Esta figura que ves
es el temor sospechoso
[...]
Esta es la infame sospecha
de los celos muy parienta,
toda de contrarios hecha
[...]
La vana Curiosidad
es esta que ves presente,
hija de la Liviandad
con mil ojos en la frente.

Toda esta exhibición se completa con los efectos musicales: canciones pastoriles de Clori y Corinto, músicas tristes, trompetas bastardas que anuncian la llegada del emperador...

LA ESPECTACULARIDAD PATÉTICA: EL HEROÍSMO Y LA SANTIDAD

Cervantes no busca solo producir en el espectador una admiración estética por el "extraño espectáculo" o el asentimiento convencido por la razonable precisión documental de las puestas en escena sugeridas. Le preocupa igualmente la transmisión de emociones, la creación de un efecto patético que es la razón de ser de comedias como *Numancia* o *El rufián dichoso*, estribadas en el patetismo heroico y en el religioso respectivamente: territorio dramático que propugna, en términos generales, lo que podíamos considerar formas variantes de la catarsis.

La fe y la experiencia religiosa aparecía como polo de contraste en las comedias de cautivos, donde el peligro de la apostasía se muestra constantemente enfrentado a la constancia de la fe hasta llegar al martirio. Dos objetos de la utilería simbolizan la resistencia a las presiones de los infieles: los crucifijos y los rosarios, abundantes en estas piezas. Pero como he señalado antes, a menudo los elementos de la puesta en escena han de examinarse en su organización estructural: el juego del trompo de Francisquito y Juanico en *Los baños de Argel* (p. 248) no funciona como mera escena de ambientación, sino que debe relacionarse con el martirio posterior: es una ventana abierta a la actividad lúdica de los niños que son capaces, sin embargo, de superar la natural inclinación de la infancia para asumir un papel de mártires cristianos. El contraste excita el patetismo: en forma de aparición (*"Córrese una cortina"*) se exhibe después a Francisquito, no ya jugando, sino *"atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad"* (p. 268). En el final, el anciano padre del niño llevará un paño blanco ensangrentado *"como que lleva en él los huesos de Francisquito"* (p. 281).

La comedia de santos es el género más propicio a la emoción religiosa. En *El rufián dichoso* todos los medios escénicos se organizan en estructuras de antítesis y progresión simbólica de la conversión del rufián a la santidad. En la primera escena el vestido, las armas, el gesto y hasta los recursos paralingüísticos (fonética de germanía) definen al rufián Lugo:

Salen Lugo, envainando una daga de ganchos, y el Lobillo y Ganchoso, rufianes. Lugo viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos; que no ha de traer espada (p. 285).

Otra escena posterior significativa: aparece el inquisidor Tello de Sandoval, amo de Lugo, rezando en unas Horas, y entra enseguida Lugo *"en cuerpo, pendiente a las espaldas el broquel y una daga"* (p. 311). El contraste es evidente: pero

hay un elemento esencial: el rosario que Lugo trae en la mano. Objeto aparentemente absurdo en manos del jaque, pero muy inteligible en la tradición literaria del pecador que tiene una virtud que al fin le sirve de tabla de salvación: en cuanto ve el espectador este rosario comprende que Lugo es un rufián peculiar que está destinado a la conversión.

Y así sucede. A partir de la segunda jornada la escenificación de la comedia es característica del género de santos, aunque Cervantes mantiene el control de los efectos excesivos o los milagros grotescos que no son raros en piezas auriseculares. El hábito de fraile que viste Lugo hace olvidar su compostura anterior de valentón; de los andares rufianescos y gestos de matón pasamos a las oraciones de rodillas en posturas que evocan las convenciones de la pintura del Siglo de Oro.

La disposición de las acciones o *tableaux vivants* en los diversos huecos del teatro se ha relacionado por varios estudiosos (y ya por el propio Lope) con la organización de los retablos barrocos, paralelo muy estrecho y justificado en las piezas de santos, donde el uso de pinturas, imágenes, o composiciones hagiográficas evocan, ciertamente, las formas de la visualidad sagrada (que por su parte utilizan también recursos de la escenografía teatral). Véase esta escena del Rufián, en la que el texto subraya la composición visual:

Abre la celda; parece el padre Cruz, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano.

¡Mirad qué postura aquella
del bravo rufián divino,
y si hallará camino
Satanás para rompella!
Arrobado está, y es cierto
que, en tanto que él está así,
los sentidos tiene en sí
tan muertos como de un muerto (p. 340).

Los efectos más llamativos son las apariciones de diablos y almas del Purgatorio: Cervantes insiste en la verdad de lo dramatizado para justificar estos elementos, y por otra parte, como señalaba Canavaggio, estas visiones pueden considerarse como proyección de tentaciones o certificación de las virtudes de santidad heroica del protagonista:

Éntranse todos, y salen dos demonios; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. (Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia) (p. 355).

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. (Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa) (p. 341).

El uso de la música supone en esta comedia cierta complejidad (Calderón llevará a su extremo este tipo de funciones musicales). La canción de las ninfas tentadoras representa a la música profana, diabólica, mientras que en la apoteosis final suena lejos "*música de flautas o chirimías*" (p. 370).

Siguiendo a San Agustín, Calderón —entre otros dramaturgos— distingue la música sacra de la profana, y aplica al auto la sacra con variedad de intenciones (oración, alabanza, culto, etc.). La profana puede ser, como en *El rufián dichoso*, vehículo de la tentación.

No falta el maquillaje imitador en el protagonista de los efectos de la lepra, que ha tomado sobre sí en descarga de los pecados ajenos: las referencias a las llagas culminan en la ostensión del "objeto patético" en foma de reliquia: los paños ensangrentados que llevan los devotos en el funeral del santo (p. 368).

En *El rufián dichoso* muestra, en suma, Cervantes una cuidadosa organización del vestuario, música, apariencias y objetos, según los requisitos del género. No creo que pueda advertirse una originalidad radical en estos usos, pero sí una preocupación característica por el control de los mecanismos en un terreno inclinado a veces a las exageraciones.

De ámbito distinto, pero cercano en cuanto a las funciones de los elementos escénicos, es la tragedia de *Numancia*. Tres categorías de objetivos principales se advierten en la escenificación propuesta por las didascalias: la verosimilitud implicada, por ejemplo, en la exigencia de que los personajes romanos vistan de acuerdo a usos antiguos y no lleven anacrónicos arcabuces; la excitación patética en todas las situaciones de heroísmo desesperado de los numantinos (suicidios, niños hambrientos, cestas de pan ensangrentado con las heridas de los jóvenes sitiados, dagas y espadas que serán instrumento de la muerte de los resistentes, etc.); y la espectacularidad alegórico emblemática en las apariciones de la Guerra, la Enfermedad, el Hambre, Duero, España y la Fama; o ceremonial en los rituales nigrománticos de Marquino.

Las alegorías pueden considerarse una variante de las "figuras morales" cuya introducción reclama Cervantes en el prólogo de sus ocho comedias. Como en *La casa de los celos*, la densidad emblemática es notable: España sale "*coronada con unas torres y trae un castillo en la mano*", con algunos elementos que aparecen en la ilustración que podemos ver en Covarrubias, en la que España lleva un escudo en la mano donde se ven leones y castillos (la de Horozco trae distintos atributos: I, fol. 39v.). La Guerra sale armada de escudo y lanza; la Enfermedad con muleta y vendas en la cabeza y máscara amarilla, el mismo color negativo que caracteriza el vestido y máscara del Hambre. Del río Duero no se dan especificaciones, pero podemos pensar en una inspiración en representaciones habituales de ríos como las de Covarrubias (II, emblema 80), o las recogidas por Henkel-Schöne (cols. 100-103) con cabelleras de algas o plantas, y cántaros.

Los ritos de Marquino sin duda responden al gusto más propiamente cervantino por la vistosidad detallista y el espectáculo admirable; basta citar parcialmente las acotaciones:

Aquí sale Marquino con una ropa negra de bocaci ancha, y una cabellera negra, y los pies descalzos; y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra, un libro; y viene Milvio con él, y, así como entran, se ponen a un lado Leoncio y Morandro (p. 948).

Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza, y luego hiere en la tabla; y debajo, o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras (p. 951).

Sale el Cuerpo amortajado, con un rostro de máscara descolorido, como de muerto, y va saliendo poco a poco, y, en saliendo, déjase caer en el teatro, sin mover pie ni mano hasta su tiempo (p. 952).

Nótese la explotación de la gestualidad, tipo de movimiento, y de nuevo el maquillaje del amortajado (o el uso de la máscara).

El extenso desarrollo de la escena de conjuros, resucitación del muerto, profecías y efectos terroríficos no es tan necesaria a la comprensión de la crisis numantina, como a la expresión de un teatro que privilegia el texto, sin duda, pero que a menudo se complace en las bizarrías espectaculares.

LA COMICIDAD ESCÉNICA

La comicidad del teatro cervantino no necesita de grandes tramoyas ni efectos asombrosos. Le basta fundamentalmente con el vestuario, la gestualidad y algunos objetos. En las piezas que tienen elementos cómicos o graciosos más o menos desarrollados, se pueden reunir ejemplos significativos como la bota de vino de Buitrago (*El gallardo español*, p. 95), la sotana vieja del sacristán (*Los baños de Argel*, p. 190), la cazuela mojí robada al judío (*Los baños*, p. 242), los naipes de fray Antonio (*El rufián dichoso*, p. 331), o la trompetilla de hojalata de Madrigal (*La gran sultana*, p. 413)...

Objeto y movimiento cimentan la comicidad de escenas algo más complejas que las citadas, como la lección de esgrima de fray Antonio a fray Ángel, con unas paletas, y detallada indicación de las posturas ("esta es la brava postura / que llaman puerta de hierro / los jaques", etc., p. 358), o la pelea a garrotazos de Torrente y Ocaña (*La entretenida*, p. 602).

Estos y otros recursos más que se podrían citar en las comedias se concentran de modo especial en los entremeses: capuz de luto exagerado del rufián viudo, o vestidos ridículos del soldado y el sacristán en *La guarda cuidadosa*, personajes que protagonizan un grotesco torneo armados con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa, o un morrión, un palo y un rabo de zorra (p. 776), etc. Gestualidad cómica de ribetes carnalescos tiene el episodio del manteamiento del sacristán en *La elección de los alcaldes de Daganzo* (p. 764), o las fugas y bailes. Sobre los bailes bastará recordar que en *El rufián viudo* bailan el Escarramán, del cual dice el jesuita Pedro Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias* (con fecha de aprobación de 1613, publicado en 1618) que "corren por esta ciudad unas canciones que llaman Escarramán, que en el teatro las han representado con tanta torpeza, que aun los aficionados a comedias se escandalizan de ellas".

De todos los mecanismos merece especial mención el excepcional uso de la ticoscopia en *El retablo de las maravillas*, donde se describe, en clave de burla en esta ocasión, lo que no se ve pero todos dicen ver: teatro dentro del teatro engendrado por la magia verbal y por las obsesiones de los espectadores internos (los rústicos espectadores del maravilloso retablo), que participan grotescamente en la acción bailando con una Herodías inexistente la zarabanda (otro baile desgarrado) o mojándose con una lluvia que solo está en su imaginación. Después de esto, los palos y cuchilladas que cierran el entremés, aunque tienen la segura eficacia de lo convencional, añaden poco.

FINAL

Para Canavaggio, el teatro de Cervantes marca un jalón esencial en la evolución de la escenografía del Siglo de Oro. No sé si se puede decir tanto, pero sí resulta evidente que a pesar de las dificultades que tuvo la obra dramática cervantina, el empeño teatral de su creador es de una intensidad extraordinaria, y la variedad de sus propuestas revela una conciencia clara de las funciones de cada medio escénico.

El teatro que Cervantes concibe está poblado de recursos escénicos, organizados a menudo en estructuras complejas y obedientes a las distintas necesidades de cada género dramático, desde la comedia de santos al entremés, pasando por la fantasía orlandesca, la tragedia coral o la comedia de cautivos.

Puede que fuera un hombre de teatro frustrado, pero de que era hombre de teatro no cabe duda.

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea (2003): *Emblemas* (ed. Rafael Zafra), Palma: Olafeta.
- Arellano, Ignacio (1997): "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", *Boletín de la real Academia Española*, 77: 419-43.
- Canavaggio, Jean (1997): *Cervantès dramaturge*, Paris: PUF.
- Casalduero, Joaquín (1974): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de (1987): *Teatro completo* (ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas), Barcelona: Planeta.
- Cotarelo Valledor, Armando (1915): *El teatro de Cervantes*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Covarrubias, Sebastián de (1978): *Emblemas morales* (ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante), Madrid: FUE.
- Cuadernos de Teatro Clásico: El teatro según Cervantes* (2005), vol. 20.
- Díez Borque, José María (1975): "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español", en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 49-92.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1679): *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*, Madrid: Melchor Alegre.
- Friedman, Edward (1981): *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, York, S. Carolina: Spanish Literatura Publications.
- González, Aurelio (1998): "El disfraz en las comedias cervantinas", en Antonio Bernat Vistazini (ed.), *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 583-89.
- (2001): "Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 155-63.
- González Maestro, Jesús (2000): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Henkel, Arthur y Schöne, Albrecht (1976): *Emblemata*, Stuttgart: Metzler.
- Horocho, Juan de (1589): *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta.
- Kowzan, Tadeus (1969): "El signo en el teatro", en *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila, 26-75.
- Kulenovic, Tvrtko (1979): "Le basi teoriche del teatro europeo moderno e di quello asiatico classico", en *La Semiotica nei paesi slavi*, ed. Carlo Prevignano, Milano: Feltrinelli, 724-28.
- Marrast, Robert (1957): *Cervantès dramaturge*, Paris: l'Arche.
- Pavis, Patrice (1985): *Voix et images de la scène*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Ripa, Cesare (1987): *Iconologia*, Madrid: Akal, 2 vols.

- Ruano de la Haza, José María (2000): *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- Tordera, Antonio (1978): "Teoría y técnica del análisis teatral", en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (varios), Madrid: Cátedra, 155-99.
- Übersfeld, Anne (1989): *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia: Cátedra-Universidad de Murcia.
- Urrutia, Ángel (1975): "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en *Semiología del teatro*, ed. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Barcelona: Planeta, 269-91.
- Vitse, Marc (1985): "Sobre los espacios en *La dama duende*", *Notas y estudios filológicos*, 2:7-32.
- Zimic, Stanislav (1992): *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia.